

Die Gesellschaft als der „allergrößte Mordschauplatz“ Todesmetaphorik bei Ingeborg Bachmann

1. *Todesarten*

Die wirklichen Schauplätze, die inwendigen, von den äußeren mühsam überdeckt, finden woanders statt. Einmal in dem Denken, das zum Verbrechen führt, und einmal in dem, das zum Sterben führt.¹

In Ingeborg Bachmanns umfangreich geplantem Prosazyklus *Todesarten* spielt der Tod als Thema eine Schlüsselrolle. Einerseits wird er in einem romantisch anmutenden Ansatz als Kehrseite der Liebe, oder aber, existenziell gefärbt, als ihre Folge dargestellt.

Bevor die eigentlichen Ausführungen zur Todesthematik und -motivik begonnen werden können, muss im Wissen um die *Todesarten*kontroverse² in der Bachmann-Forschung der hier verwendete *Todesarten*-Begriff festgelegt werden. Ausgegangen wird dabei von der Auffassung der Autorin, die diesen Begriff als ursprünglich gedachten Titel ihres *Franza*-Romans verwirft und seit 1967³ nur noch als Bezeichnung eines geplanten Romanzyklus unter dem Motto ‚Das Kompendium Verbrechen‘ verwendet. Den 1971 erschienenen Roman *Malina* betrachtet sie als Ouvertüre zu den *Todesarten*. Da aus diesem Zyklus eben nur *Malina* vollendet und zu Lebzeiten der Autorin publiziert wurde, wird dieser autorisierte Text im Zentrum meiner Untersuchung stehen. Die post-

1 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 3. *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 342. Im Folgenden wird überwiegend aus dieser ersten Werkausgabe zitiert, da für einen Überblick der Todesbilder deren Übersichtlichkeit von Vorteil war. Auf das *Todesarten*-Projekt (Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttische. München / Zürich: Piper 1995) wird vor allem bei der Darstellung der Entwicklung einzelner Todesmotive zurückgegriffen.

2 Laut Sigrid Weigel entspricht die Werkausgabe von 1978 mehr der Intention der Autorin als das ambitionierte *Todesarten*-Projekt. Während die Herausgeberinnen der ersten Werkausgabe *Malina* „durch die beiden am weitesten gediehenen Romanmanuskripte“ ergänzt haben, „um die literarische Bedeutung des gesamten ‚Todesarten‘-Plans deutlich zu machen“, stelle das *Todesarten*-Projekt von 1995 einen Zwitter dar: „Insbesondere die Aufnahme der Texte aus den fünfziger Jahren (TP I/I-80), des Berlin-Essays *Ein Ort für Zufälle* und der Erzählungen *Simultan*, die Bachmann als „Seitenstücke“ ihrer Arbeit an den *Todesarten*-Romanen ausdrücklich aus diesem Projekt herausgenommen und als eigenständigen Band veröffentlicht hat, [...] lassen sich durch nichts rechtfertigen.“ Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Wien: Paul Zsolnay 1999, S. 510f.

3 Sigrid Weigel belegt dies durch ein Zitat aus dem Brief Bachmanns an den Suhrkamp-Verleger Siegfried Unseld von 26. 6. 1967. Vgl. ebd., S. 513.

hum erschienenen Romanfragmente *Der Fall⁴ Franza* (1979) und *Requiem für Fanny Goldmann* (1979) werden vor allem zum Aufzeigen der Entwicklung der Todesbilder und -motive genutzt, denn

sie sind Zeugnis der Arbeit an jenen Problemen der Darstellbarkeit, um die es in den *Todesarten* gehen sollte: ein Netz von Versuchen, Entwürfen, Verwerfungen und Neuansätzen [X.I]. Sie sind das Dokument des nahezu unmöglichen Unterfangens, eine radikale Kritik der Geschlechterverhältnisse in Kultur und Literaturbetrieb mit den Schauplätzen von Nachkrieg und Nach-Shoah zu verknüpfen.⁵

Die Antwort auf die Frage, warum die Autorin bestimmte Darstellungsweisen verworfen hat, wird in der jeweiligen Romanpoetik gesucht. Gearbeitet wird auch mit einigen thematisch relevanten Erzählungen aus *Das dreißigste Jahr* (1961) und *Simultan* (1972). Aus demselben Grund wird am Anfang der Untersuchung ein Seitensprung in ein anderes Genre unternommen.

Schon in ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1958) thematisiert Bachmann die Liebe als Absolutum, die in ihrer Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit besteht und die nur durch den Tod bestätigt werden kann: „Denn die hier lieben, müssen umkommen, weil sie sonst nicht gewesen sind. Sie müssen zu Tode gehetzt werden – oder sie lieben nicht.“⁶ In diesen Zeilen werden zwei Grundperspektiven der Bachmannschen Todesdarstellung angedeutet, die die Liebe durch den Tod bedingen – die der Liebenden und jene der Gesellschaft. Der Tod muss folgen, um dem Sturz in die Normalität vorzubeugen. Die ‚Ordnung‘ in der Gesellschaft, repräsentiert durch den ‚Guten Gott‘, muss wiederum die Liebe verhindern, um ihr weiteres Bestehen, ‚die Normalität‘, zu bewahren:

Im Hörspiel gibt es also ein eindeutiges Opfer, die weibliche Geliebte, und die Figur eines eindeutigen Mörders, der als Repräsentant des Logos im doppelten Sinne erscheint, insofern er die gesellschaftliche Vernunft ebenso wie die erzählerische Ordnung vertritt [...].⁷

Während die Männer in Bachmanns Werken von der Liebe angezogen werden⁸, jedoch nicht bereit sind, für sie zu sterben, lieben die Frauen (Jennifer in *Der gute Gott von*

4 Ingeborg Bachmann hat für ihren Roman den Titel *Das Buch Franza* erwogen; diese Wahl hätte die kritische Intention des Buches nicht geändert, sie allerdings statt primär in der gesellschaftlichen Struktur eher in der Auseinandersetzung mit den tradierten abendländischen Denk- und Erzählmustern verortet.

5 Weigel 1999, S. 26.

6 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 322.

7 Weigel 1999, S. 214.

8 Robert Steiger macht auf die Verwandtschaft der Typologie und der Namensgebung von Jan in *Der gute Gott von Manhattan*, Hans in *Undine geht* und Ivan in *Malina* aufmerksam. Vgl. Steiger, Robert: *Malina*. Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1978, S. 276.

Manhattan, Franza in *Der Fall Franza* oder die weibliche Ich-Figur in *Malina*) bedingungslos; die *Malina*-Protagonistin nimmt sogar für die Liebe auch den Tod in Kauf. Aber nur Jennifers Liebe und Tod werden dem romantischen Anspruch an Vollkommenheit der Gefühle gerecht; Franza, Fanny und die weibliche Ich-Figur sterben in Folge von Missverständnissen, Kränkungen und ihrer Projektion der Liebe.

Andererseits wird der Tod als Konsequenz der feindlichen Gesellschaft der Frau als dem ‚Anderen‘⁹ gegenüber dargestellt. Ingeborg Bachmann selbst charakterisierte das Thema der Todesarten als „ein Kompendium der Verbrechen, die in dieser Zeit [...] heimlich, straflos und täglich begangen werden.“¹⁰ Diese Verbrechen werden in ihren Werken oft durch eine Täter/Opfer-Polarität dargestellt, vor allem in den Romanfragmenten *Der Fall Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann*, in der Erzählung *Das Gebell* und im ‚Traumkapitel‘ des *Malina*-Romans. Die Täter sind immer Männer, die die Frauen missbrauchen. Die Mutter des berühmten Psychiaters Jordan leidet in der Erzählung *Das Gebell* unter einer Neurose, weil ihr Sohn, dem sie alles gegeben hat, in ihr das Gefühl erweckt, sie falle ihm zur Last. Im Romanfragment *Der Fall Franza* verschweigt Jordan nicht nur die Mitarbeit seiner Frau an seinem Buch über die psychischen Folgen der Naziverbrechen an weiblichen Gefangenen, sondern macht sie sogar zum Objekt seiner Untersuchungen und damit zu einem Fall. Franza sucht zuerst Zuflucht in ihrem Heimatdorf Galizien, in der Vertrautheit des Zuhauses. Bleiben wir kurz bei diesem Galizien-Bild und dem Umgang der Autorin mit dem U-Topos stehen. Mit Franzas Rückkehr nach Galizien und ihrer Hoffnung, dort geheilt zu werden, zitiert Ingeborg Bachmann den altösterreichischen Kulturraum herbei. Die Beschwörung des untergegangenen geistigen Reiches weist den Charakter einer in die Vergangenheit gerichteten Utopie auf. (Dies gilt vor allem für das Gedicht *Böhmen liegt am Meer*, wo diese Imagination zur Intention des Textes wurde; die Autorin selbst verstand es als Gedicht „einer geistigen Heimkehr“¹¹.)

Franza kann sich jedoch zu Hause nicht mehr retten, weil sie zu viel von ihrer Identität aufgegeben hat. Sie hofft also auf ihre Heilung in der großen Geschichte Ägyptens,

- 9 Auf die durchkomponierte Darstellung des ‚Anderen‘ samt poetologischer Konnotationen weist Sigrid Weigel hin. In *Malina* gibt es „radikale Bedeutungsschichten, die als Motive alle drei Romanteile durchziehen: [...] in ihnen geht es um eine strukturelle Beziehung zwischen Faschismus, Patriarchat, Ethno- und Logozentrismus und die zentrale Rolle der Sprache/Schrift für diesen Zusammenhang, in dem das ‚Weibliche‘ als Verkörperung des verdrängten Anderen den verschiedensten Todesarten unterworfen ist.“ Weigel, Sigrid: *Die andere Ingeborg Bachmann*. In: *Text + Kritik: Ingeborg Bachmann*. München: 1984, S. 5-6, hier S. 5.
- 10 Bachmann, Ingeborg: *Todesarten-Projekt*. Bd. 2. *Das Buch Franza*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 1995, S. 359.
- 11 Bachmann: *Nachlassblatt Nr. 2349*, Österreichische Nationalbibliothek Wien; zitiert nach Hoell, Joachim: *Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum: Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard*. Berlin: VanBremen 2000, S. 18.

in der sie nach Identifikationsmustern sucht¹², und schließlich in der christlichen Religion, die den Leidenden eine Stütze versprechen sollte. Sigrid Weigel fasst das *Franza*-Fragment als kulturgeschichtliches Paradigma auf:

Ausgangspunkt der Darstellung ist der Mythos von der ‚Krankheit Frau‘, der Frau als natürliche Hysterikerin oder Wahnsinnige, als qua Geschlechtkrankes Wesen. Statt eines Gegenentwurfes, statt ein autonomes weibliches Subjekt zu entwerfen, rekonstruiert Bachmann die Genese der Krankheit aus dem Denken der Weißen und aus der Existenzweise der Frau im Käfig der Schrift. Da die Frau als *Subjekt* keinen realen historischen Ort hat, wird die Utopie auf einer anderen Ebene entworfen. Die Wiederherstellung bezeichnet die Utopie einer rückgängig zu machenden Schuld, d. h. die Rückgabe eines Zustandes vor der Beraubung und Schändung. Dieser Zustand ist im Hinblick auf die Frau nicht einmal phantasierbar, er ist nur im Metaphernwechsel zur ägyptischen Vorgeschichte formulierbar.¹³

Auf der Reise stößt Franza überall auf altneue Verbrechen, mit deren Opfern sie sich identifiziert; ihr Körper wird zum Symptomkörper, „durch den auf seiner Reise durch die Wüste Zeichen der verdrängten jüngsten Geschichte ebenso wie der europäischen ‚Zivilisation‘ lesbar werden.“¹⁴

In der Wüstenparabel, wo sie Gott als Kreatur begegnet¹⁵, verliert sie auch jede Hoffnung auf eine Rettung im Glauben. „Franza, die ihre Krankheit und Zerstörung erkennen, sehen will, steht vor einer doppelten Aufgabe: den falschen ‚Gott‘ Jordan zu demaskieren und die Gottesvorstellung zu destruieren, die sie auf Jordan übertragen hat und die sie abhängig und unfrei macht.“¹⁶ Sie begreift, dass sie nicht mehr gerettet werden kann, denn sie ist an „den Ursprung der Zerstörung einer weiblichen Identität“¹⁷

12 Hermann Weber führt das Scheitern des im ägyptischen Grundmythos verankerten Rituals, durch das Franza den Tod bannen will, aus: „Franzas Heilungswunsch durch den Nilschlamm entspricht der Hoffnung der alten Ägypter auf Teilhabe an der ‚Auferstehung‘ des Osiris. Die rituelle Feierlichkeit Franzas wird durch die Gefahr des Erstickungstodes fast drastisch kontrariert: die mumifizierte Frau präfiguriert ihren Tod, nicht ihre Auferstehung.“ Weber, Hermann: „Zerbrochene Gottesvorstellungen“: Orient und Religion in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza*. In: Götttsche, Dirk / Ohl, Hubert (Hg.): Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 105-127, hier S. 116.

13 Weigel, Sigrid: „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang.“ Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München: 1984, S. 58-92, hier S. 90.

14 Weigel 1999, S. 377.

15 Zum Topos der Wüste als „Ort der Prüfung und Läuterung“ vgl. Weber, in: Götttsche / Ohl 1993, insbesondere S. 117f.

16 Ebd., S. 113.

17 Laut Ortrud Gutjahr gestaltet Bachmann in diesem Romanfragment „die Ermordung des weiblichen als psychosoziales Urverbrechen“. Gutjahr, Ortrud: Faschismus in der Geschlechterbeziehung? Die Angst vor dem anderen und geschlechtsspezifische Aggression in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* [1987]. In: Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München / Zürich: Piper 1989, S. 541-554, hier S. 551. „An dem Ort, an welchem der Mythos des gleichberechtigten Götter-Paares in der kulturellen Entwicklung unterging und das magische Denken durch die Einsetzung eines alleinigen Gottvaters abgelöst wurde, [...] versucht Franza erneut, sich vom Vater und seinen Symbolisierungen zu lösen. Sie beginnt, jenes Paradigma der Identi-

gekommen. Als sie bei der großen Pyramide in Gizeh vergewaltigt wird, nimmt sie dieses Verbrechen als einen der langen Folterungsprozesse¹⁸ wahr. Sie entschließt sich, ihren Qualen ein Ende zu setzen: mit einem lauten „Nein“ stößt sie mit dem Kopf gegen die Pyramidenmauer, damit ihr ihr Geist nicht mehr genommen werden kann. Erst in ihrem Tod hat Franza zu ihrer Proteststimme gefunden.¹⁹

Auch die Schauspielerin Fanny Goldmann in *Requiem für Fanny Goldmann* geht an den Folgen des egoistischen Handelns ihres Liebhabers zugrunde. In voller Hingabe lässt sie zu, dass er dank ihrer Kontakte, Kenntnisse und durch eine Veröffentlichung ihrer Biographie berühmt wird. Als sie feststellt, dass er ihr Vertrauen missbrauchte, indem er auch das Intimste veröffentlichte²⁰ und damit Profit machte, womit er sie ihres Geheimnisses und ihrer Identität beraubte, bricht sie zusammen. Ihr Tod ist nur noch eine Folge dieses Zusammenbruchs.

tätsbildung zu hinterfragen, das, wie es Freud ausführte, an die Unterwerfung unter den Willen des Vaters geknüpft ist. An jener Bruchstelle vom Mythos zum Logos, in dem gewaltsamen Versuch des Ich, doch Herr im eigenen Haus zu werden, sucht sie den Ursprung der Zerstörung einer weiblichen Identität.“ Ebd., S. 550.

- 18 Bettina Bannasch interpretiert diesen Gewaltakt, in dem der physische und psychische Schmerz zusammenfallen, als unabwendbare Folge des „ersten Schlages“, den Ingeborg Bachmann als Chiffre für ihr Spätwerk von Jean Améry übernommen habe: „In Amérys Essay über die Tortur, auf den Bachmann sich bezieht, benennt körperliche Mißhandlung die Grenze des Denkbaren und Mitteilbaren. Vor dem Hintergrund der eigenen Geschichte markiert der „erste Schlag“ den Wendepunkt, hinter den mit dem „unheilbaren Leiden“ nicht mehr zurückgegangen werden kann. Der „erste Schlag“ ist Chiffre für die sprachlich nicht zu vermittelnde Dimension des Leidens.“ Bannasch, Bettina: Von vorletzten Dingen: Schreiben nach *Malina*: Ingeborg Bachmanns *Simultan*-Erzählungen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 71.
- 19 Sigrid Weigel beruft sich in ihrer Analyse auf Bachmanns literarischen ‚Grundsatz‘: „Auf das Opfer darf sich keiner berufen. Es ist Mißbrauch.“ (4/435), und leitet von ihm die durchdachte Verflechtung der erzählstrukturellen und narrativen Ebene in *Der Fall Franza* ab: „Die Literatur darf also nicht über die Opfer schreiben, sie auch nicht zum Thema machen, sondern sie muß sich darum bemühen, eine Sprache für sie zu finden, die gegen deren Objektstatus opponiert. In *Der Fall Franza* hat Ingeborg Bachmann die Konsequenzen daraus gezogen; Franza durchquert auf der Reise durch die Krankheit – dargestellt als Reise durch die Wüste – ihre Zerstörung, indem sie sie aktiv, zum Subjekt geworden, wiederholt und bewußt macht.“ Weigel, in: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München 1984, S. 75. Vgl. dazu auch Grimkowski, Sabine: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* und *Malina*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, insbesondere S. 22 f., S. 69ff.
- 20 Hans Höller weist auf die Möglichkeit hin, den *Todesarten*-Zyklus als literarische Antwort auf Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein* zu deuten, dessen Verletzung des Privaten Ingeborg Bachmann lange verarbeitete: „Das nahm mehrere Jahre in Anspruch und bedeutete mehrere nicht publizierte Prosaseiten, Geschichten von Tätern und Opfern, von der Ausschächtung des Privaten durch die männlichen Täter auf der einen Seite, von bestohlen werden, *aufgeblättert* sein, zum *Fall* gemacht, in die Krankheit getrieben und ermordert werden auf der anderen Seite.“ Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999, S. 121. Zur Einbettung der Thematisierung des Opfers der Literatur in die Beziehung Bachmann / Frisch vgl. Albrecht, Monika: Poetologische Anthropologie. Zur Strukturgenese von Ingeborg Bachmanns fragmentarischem *Todesarten*-Roman. In: Götsche / Ohl 1993, S. 129-145, insbesondere S. 133f.

Beide Romane blieben fragmentarisch. Bachmann hat ihre weit vorangeschrittene Arbeit an *Der Fall Franza* zugunsten des *Malina*-Romans eingestellt. *Malina* als Ouvertüre des *Todesarten*-Zyklus kann man durchaus als Schlüssel zu anderen Romanfragmenten betrachten – so weist z. B. das Traumkapitel viele Übereinstimmungen mit den anderen Werken, vor allem mit *Der Fall Franza*, auf.

Indem sich die ‚sublimen Verbrechen‘ (512) der *Todesarten*-Fragmente auf die in Traumsprache verschlüsselten Aspekte des Mordes in *Malina* beziehen lassen, wird die Intention Bachmanns deutlich, die dort ausgesparte Geschichte der Ermordung des Ich mit den *Todesarten*-Geschichten von außen einzukreisen. Trotz differenziert angelegter Charaktere in der jeweiligen Mörder-Opfer-Konstellation der Fragmente sind die *Todesarten* nach der bereits in *Malina* angelegten Grundstruktur konzipiert, die die Supplementärfunktion der Texte begründet. Indem die sich ergänzenden Aspekte eines Mordes auf ein umfangreiches Figurenensemble übertragen werden, wird zugleich mit der schichtweisen Erhellung der einen Grunderfahrung die Gesellschaft als Mordschauplatz vorgestellt.²¹

Malina wird nun im Mittelpunkt der nächsten Untersuchungen stehen, wobei auf die Unterschiede und Übereinstimmungen im Rahmen der Gesamtprosa und der *Todesarten* hingewiesen wird.

So ist in *Malina* die Täter/Opfer-Polarität, durch die sich die anderen Werke auszeichnen²², nicht so eindeutig. Schon in beiden Romanfragmenten gibt es Ansätze, die die Bosheit der Männer relativieren. Fanny selbst hat ihren Ehemann für ihre Karriere benutzt, Franza lässt zu, dass sie zum Gegenstand der Untersuchungen, zum Objekt im Privat- und im Arbeitsleben ihres Mannes wird, da sie ihre Individualität, also sich selbst als Subjekt, aufgegeben hat.

Sie findet allerdings Zuflucht bei ihrem liebenden Bruder Martin, der sie zwar nicht verstehen kann, der ihr aber glaubt und helfen will. Er spricht ihr ihre Individualität nicht ab und verkörpert eine andere Männlichkeit als Jordan – frei von Gewalt und Schuld.²³

- 21 Albrecht, Monika / Kallhof, Jutta: Vorstellungen auf einer Gedankenbühne: Zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*. In: *Modern Austrian Literature* 3-4 (1985), S. 91-104, hier S. 102.
- 22 Laut Sabine Grimkowski war „die figurale Trennung von Täter und Opfer“ einer der Gründe, warum Ingeborg Bachmann die Arbeit an *Der Fall Franza* eingestellt hat. Vgl. Grimkowski 1992, S. 68. Zur Erweiterung der Gründe für die abgebrochene Arbeit an den Romanen auf das Thema ‚Opfer der Literatur‘ vgl. Albrecht, in: Götttsche / Ohl 1993, insbesondere S. 137. Diese Sicht teilt auch Sigrid Weigel: „Obwohl es Bachmann in der Arbeit am Franza-Buch mit dem Konzept des Spätschadens also gelungen ist, den prekären Opfervergleich [zwischen den Opfern von Kolonisierung, gewaltförmigen Geschlechterverhältnissen und der NS-Politik zur ‚Endlösung‘; Weigel, S. 500] in einen komplexeren Gedächtnisschauplatz aufzulösen, hat sie die Arbeit an diesem Buch dennoch abgebrochen, vermutlich nicht zuletzt deshalb, weil die weibliche Hauptfigur darin trotz allem durch die in ihr verkörperte symbolische Wiederholung tendenziell in der Position eines Opfers fixiert bleibt.“ Weigel 1999, S. 505.
- 23 Die Geschwisterbeziehung hat teilweise einen utopischen Charakter. Laut Sigrid Weigel wurde durch Bachmanns Anspielung auf Musils Gedicht *Isis und Osiris* „für den Charakter dieser Geschwisterbeziehung eine Metapher eingeführt, die die Gegenseitigkeit der Symbiose betont. Es ist ein Bild für eine männlich-weibliche Einheit, die nicht nach dem Gesetz *im Namen des Vaters*

Die Intention beider Romanfragmente ist jedoch die Anklage gegen die tödliche patriarchalische Gesellschaft der „Weißen“; der erste ‚Tatort‘ ist Wien. So ist Jordan einer der angesehensten Wissenschaftler dieser Stadt, die in *Malina* dank ihrem Untergangsgepräge als Biotop der Todesarten und zugleich der *Todesarten* geschildert wird.

Ich bin einverstanden mit der Stadt und ihrer verschwindend kleinen Umgebung, die aus der Geschichte ausgetreten sind... Man könnte auch sagen, daß, als Beispiel für die Welt, hier ein Imperium aus der Geschichte verstoßen worden ist, mit seinen Praktiken und von Ideen verbrämten Taktiken, ich bin sehr froh, hier zu leben, denn von dieser Stelle der Welt aus, an der nichts mehr stattfindet, erschreckt es einen viel tiefer, die Welt zu sehen, nicht selbstgerecht, nicht selbstzufrieden, weil hier keine verschonte Insel ist, sondern an jeder Stelle Untergang ist, es ist alles Untergang, mit dem Untergang der heutigen und morgigen Imperien vor Augen.²⁴

2. Von utopischen Entwürfen zur Verwerfung der Utopie

Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben, an dem ihre Hände begabt sein werden für die Liebe, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen sein.

In *Malina* wird also die Täter/Opfer-Polarität nur noch als ein Teilaspekt der Darstellung der Liebes- und Todesgeschichte verwendet, vor allem im ‚Traumkapitel‘ und im Ausgang des Romans, wobei auch dies durch einige Lesearten in Frage gestellt wird.²⁵ Die Autorin selbst hat *Malina* nicht als feministische Kritik der gesellschaftlichen Struk-

funktioniert. [...] Es sind Mann und Frau vor der männlichen Genealogie der Menschheit, in welche die Schuld später dann eingeschrieben ist.“ Weigel, in: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München 1984, S. 80.

24 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 95f.

25 Viele, vor allem ältere Interpretationen deuten den *Malina*-Roman als Mord an der Weiblichkeit, die in der patriarchalischen Gesellschaft getötet wird – vgl. etwa Thau, Bärbel: Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum *Todesarten*-Zyklus und zu *Simultan*. Frankfurt am Main / Bern / New York: Verlag Peter Lang 1986. Auf die scheinbare Polarität gehen nicht nur feministische Interpretationen ein; auch Robert Steiger empört sich über die Darstellung Ivans, der „als derart einseitiger, mittelmässiger, stumpfer Mensch gezeichnet“ wird. Steiger 1978, S. 275. Bärbel Lücke führt diese Polarität auf den Dualismus der patriarchalischen Kultur zurück, gegen den Ingeborg Bachmann in *Malina* ihre Utopie entwerfe. Vgl. Lücke, Bärbel: Ingeborg Bachmann. *Malina*. Oldenbourg Interpretationen mit Unterrichtshilfen. München: Oldenbourg 1993, S. 20f. Die neuere Bachmann-Forschung seit den 90ern weiß um die Ambivalenz in der Motivik und in der Gestaltung der Figuren; etwa Rita Svandrlik konstatiert für *Malina* „eine radikale Zerschreibung der binären Oppositionen“. Vgl. Svandrlik, Rita: Umgang mit Bildern. In: Pichl, Robert / Stillmark, Alexander (Hg.): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Wien: Hora 1994, S. 81-97, hier S. 91. Laut Sigrid Weigel ist der Autorin „in der Figuren-Triade von Ich, Malina und Ivan gelungen, eine Erzählform zu finden, in der die thematisierte Dialektik von Vernunft und Leidenschaft (*Malina*-Ich) nicht mit der Geschlechterspannung des Liebesbegehrens (Ivan-Ich) zur Deckung kommt, so daß *Malina* einem ebenso verbreiteten wie trivialen Deutungsmuster (Männlichkeit-Vernunft vs. Weiblichkeit-Liebesbegehren) entgeht.“ Weigel 1999, S. 27.

turen verstanden, sondern als einen Roman, in dem die Liebe absolut gesetzt wird:

Für mich stellt sich nicht die Frage nach der Rolle der Frau, sondern nach dem Phänomen der Liebe – wie geliebt wird. Diese Frau liebt so außerordentlich, daß dem auf der anderen Seite nichts entsprechen kann.²⁶

Vom Romananfang an wird die Liebe zu Ivan für die Protagonistin als die einzige wahre und mögliche Existenzform suggeriert. Die weibliche Hauptfigur lebt nur für ihre Liebe und in ihr, nur mit Ivan ist sie glücklich, wobei ihr zum Glücksgefühl allein die Telefongespräche²⁷ mit dem Geliebten genügen. Der Anspruch auf die Absolutheit der Liebe wird durch Aufheben der linearen Zeit mit ihrer Kausalität, durch Absolutisieren von jetzt und hier aufrecht erhalten. Die Liebesgeschichte muss im Präsens und im ‚Ungargassenland‘ spielen. Dies ist ein utopischer Raum, in dem die Zeit für die Liebe stillstehen soll. Das Liebesglück ist nur durch das Vergessen möglich, und zwar der Vergangenheit, der Probleme, des Schmerzes. Gegen die zeitliche Linearität, d. h. gegen die tödliche Vergänglichkeit, gibt es in *Malina* ein Gegenmittel – die zyklische Zeit, die in der Kagran-Legende und in den utopischen Passagen zum Ausdruck gebracht wird.²⁸

Eine Alternative zum Tödlichen der Zeit und der Gesellschaft soll durch das Bemühen um Harmonie und Aufhebung der Gegensätze sowohl im Inneren der Ich-Figur als auch in der Gesellschaft, zumindest in ihren (künstlerischen) Visionen, erreicht werden.

Ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden, ich habe in die Zukunft gesehen, ich war einig mit mir und ich bin wieder uneins mit mir.²⁹

26 Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1983, S. 109.

27 Sigrid Weigel versteht, sich auf Medientheorie stützend, das Telephon in *Malina* als Medium der Sprache der Liebe, „das das Subjekt mit dem Warten in die Haltung profaner Erleuchtung versetzt. Denn der Apparat verschiebt die Erwartung (von etwas) zum Warten auf das Läuten und die Stimme des Anderen. Daß es dabei um eine medienabhängige Liebesmystik geht, wird in einer Szene gezeigt, in der die Bedeutungen von ‚gewählt werden‘ und ‚auserwählt sein‘ sich überblenden“. Weigel 1999, S. 548.

28 Dagmar Kann-Coomann unterscheidet bei Bachmann zwei konträre Möglichkeiten der Zeiterfahrung, die entweder die Todesnähe oder das absolute Glück markieren: „die Erfahrung der Zeit als bedrohlich vergehende, ‚gestundete‘ und abgelaufene, deren Fortschritt existentielle Verluste, zuletzt den Tod bedeutet und die Erfahrung der Zeit als stillstehende oder im Augenblick der Erinnerung aufgehobene. Erstere kennzeichnet den alltäglichen Zustand und findet ihren komprimierten Ausdruck in der Metapher vom ‚Mörder Zeit‘. Letztere kennzeichnet einen anderen, ekstatischen Zustand, in dem Existenz zur Teilhabe an der Zeit als einer ‚geheimen langsamen Feier‘ (vgl. IV. 334) wird. [...] Was die Erfahrung der Zeit als aufgehoben für einen Augenblick, bzw. die Verbannung der ‚Mörders Zeit‘ und damit den Zustand gelingender Existenz ermöglicht, ist die Begegnung des sinnlich Schönen und der Umgang mit Kunst.“ Kann-Coomann, Dagmar: „... eine geheime langsame Feier ...“ Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt am Main / Bern / New York: Peter Lang 1988, S. 7. Vgl. auch Lücke 1993, insbesondere S. 78.

29 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 136.

*Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben, an dem ihre Hände begabt sein werden für die Liebe, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen sein...*³⁰

Die weibliche Ich-Figur sehnt sich nach dem Glückszustand, in dem sie lieben, geliebt werden und schaffen kann. Ihr Versuch, die Gegensätze aufzuheben, spiegelt sich in der anderen Denk-, Wahrnehmungs- und Schreibweise wider.

Da sie sich seit der Begegnung mit Ivan nur über ihre Liebesbeziehung definiert, jene sogar zur Voraussetzung ihres Lebens macht, muss sie, indem sie feststellt, dass diese Beziehung nur durch Eliminieren eines Teils ihrer Persönlichkeit bestehen kann, diese beenden.

[...] ich brauche mein Doppelleben, mein Ivanleben und mein Malinafeld, ich kann nicht sein, wo Ivan nicht ist, aber ebensowenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist.³¹

Der Tod der Beziehung führt letztendlich zum Tod der weiblichen Ich-Figur. Ihr Verschwinden in der Wand ist eine Folge der äußeren und inneren Umstände; nicht nur Ivan und Malina, sondern auch die weibliche Ich-Figur ist Produkt der dualistischen Gesellschaft.

[...] sie sagte, eine unheimliche Spannung sei schon auf den ersten Blick daraus zu lesen, es sei eigentlich nicht das Bild von einem Menschen, sondern von zweien, die im äußersten Gegensatz zueinander stünden, es müsse eine dauernde Zerreißprobe für mich sein [...] Getrennt, meinte Frau Novak, wäre das lebbar, aber so, wie es sei, kaum, auch das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbsterstörung träten auf eine merkwürdige Weise hervor.³²

Da die weibliche Ich-Figur von Anfang an fürchtet, dass das Liebesglück im „Ungargassenland“ nicht möglich sein wird, versucht sie es in der ‚Kagran-Legende‘ zu retten: „verstecken könnte ich mich in der Legende einer Frau, die es nie gegeben hat.“³³

Die Legende von der Prinzessin von Kagran als Versuch, die Liebesutopie aufrecht zu erhalten, weist Übereinstimmungen mit den Heiligenlegenden³⁴ und mit den großen Liebesgeschichten auf. Da diese Legende paradigmatisch³⁵ für den ganzen Roman steht,

30 Ebd., S. 138.

31 Ebd., S. 284.

32 Ebd., S. 248.

33 Ebd., S. 62.

34 Die Nähe der Kagran-Legende zur weiblichen Liebesmystik, vor allem zur Vision Teresas von Avila, erarbeitete sehr präzise Gudrun Kohn-Waechter, die auch auf den größten Unterschied hingewiesen hat: Der Versuch der Prinzessin von Kagran, ihre Liebesverwundung als Initiation wahrzunehmen und ihrem Tod einen Opfercharakter zu geben, scheitert, weil sie den Sinn ihrer Verwundung nicht verkünden kann, denn sie „verblutet im Hier und Jetzt“. Kohn-Waechter, Gudrun: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns *Malina*. Stuttgart: Metzler 1992, S. 78, weiter dazu S. 66; S. 77.

35 Doris Hildesheim deutet die Szene, wo sich die Tränen der Prinzessin in Perlen verwandeln (vgl. Bachmann 1978, Bd. 3., S. 65.), mit Recht poetologisch: „Das Leid der Prinzessin ist im

nimmt der Tod der Prinzessin das Romanende vorweg; die Liebe wird durch den Tod bedingt.

Erschien am Anfang des Romans Ivan als der wiedergekehrte Erlöser der *Kagran*-Erzählung, so am Ende des Romans Malina. Ähnlich wie der Fremde die Prinzessin von Kagran aus der Gefangenschaft der „alten Könige“ führte, scheint Malina die Ich-Erzählerin im zweiten Kapitel aus der Gewalt der mörderischen Gott-Vater-Figur der Träume zu befreien. Aber wie die Befreiung der Prinzessin von Kagran endet auch die Befreiung der Ich-Erzählerin tödlich. Bei ihrem Verschwinden in der Wand – gleichbedeutend mit dem Verschwinden in Malina – fallen Tod und Erlösung noch unmittelbarer zusammen als beim Tod der Prinzessin von Kagran.³⁶

Die Übermacht des Todes wird allerdings in der Legende in Frage gestellt, indem die Linearität aufgehoben wird. Die zyklische Zeit der Legende ermöglicht es, auf eine Wiederholung des Liebesglücks zu hoffen.

Es scheint hier das zyklische Utopie-Modell auf, das schon die Antike kannte, das die Romantiker beschwören: Die Harmonie der ‚alten Märchenzeit‘, das ‚Paradies ante‘, wird sich nach Überwindung des ‚Heute‘ auf höherer Ebene für alle Menschen wieder herstellen im ‚Paradies post‘.³⁷

Vom Scheitern dieser Hoffnung im ‚Heute‘ berichtet die Entwicklung der Liebesbeziehung zwischen der Ich-Figur und Ivan. Das Ende dieser Beziehung nimmt weder den Versuch, die wahre Liebe zu erreichen, noch die Aufrichtigkeit, das Scheitern zu gestehen, zurück.

Die weibliche Ich-Figur versucht nur in der Liebe zu leben und, nachdem sie Ivan für ihre düsteren Texte getadelt hat³⁸, nur noch von und für die Liebe zu schreiben. Als sie sich der Unmöglichkeit dessen bewusst wird, als sie entdeckt, dass eine Beziehung ohne woher und wohin, ohne Fragen und Antworten, ohne Kommunikation und ohne Entwicklung eine Erstarrung bedeutet, gibt sie jene, das schöne Buch und sich selbst auf: „Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina.“³⁹

Sie macht einen Prozess des Bewusstwerdens durch: von der naiven Ausklammerung der Probleme und Schmerzen zu deren Anerkennung und ihrem Auslöschen durch die Aufgabe ihrer selbst. Sie kann nur so lange lieben und leben, solange sie sich die Einseitigkeit ihres Lebens und ihre Naivität in Bezug auf die Liebesbeziehung mit Ivan, dessen Name ja ein Anagramm für naiv ist, nicht eingesteht. Die Liebe, die nur durch

Gegensatz zu dem Leid der Ich-Figur nicht selbstzerstörerisch, sondern kreativ: Aus ihren vergänglichen Tränen entstehen dauerhafte Edelsteine, die traditionsstiftend an sie erinnern und gleichzeitig in ihrer symbolischen Funktion über sie hinausweisen. Paradigmatisch ist mit den Tränen der Prinzessin die Entstehung eines Kunstwerkes umrissen: ästhetische Einmaligkeit und übertragbare Sinnhaftigkeit fallen in ihnen zusammen.“ Hildesheim, Doris: Ingeborg Bachmann: Todesbilder. Todessehnsucht und Sprachverlust in *Malina* und *Antigone*. Berlin: Weißensee 2000, S. 113.

36 Kohn-Waechter 1992, S. 102f.

37 Lücke 1993, S. 44.

38 Vgl. Bachmann 1978, Bd. 3., S. 53-55.

39 Ebd., S. 335.

Verdrängen und Vergessen der Probleme und des Schmerzes möglich ist, wird als Täuschung bloßgestellt. Nach dieser Einsicht sind für eine Lebensweise, die sich durch die Liebe definiert, weder Rettung noch Heilung möglich. Es gibt keinen Schritt zurück, das Ende ist unvermeidlich. Eine Utopie als Ziel würde Erstarrung bedeuten.

Der Zustand, in dem die Zeit still steht, aber ist zugleich ein Zustand außerordentlicher Bedrängnis, da die in ihm erreichte äußerste Gefühlsintensität sich verausgabend selbst verzehrt und immer neuen Anlasses bedarf.⁴⁰

Aus dieser Sicht widersprechen die Versuche der Ich-Figur, den ‚anderen Zustand‘ im „Ungargassenland“ auf Dauer zu erreichen, der Musilschen Konzeption von Utopie als Richtung⁴¹, der sich Bachmann in ihren Werken angeschlossen hat, und rufen die Angstzustände hervor, gegen die sie unternommen wurden. Bachmann selbst hat in Anlehnung an Musil die Liebe als „Ausnahmestand, [der] nicht dauern“⁴² kann, definiert; auch der weiblichen Ich-Figur in *Malina* wird bewusst, dass sie ihre Liebesutopie auf Kosten ihres Lebens aufgebaut hat. Nach Analyse ihrer Albträume begreift sie, dass ihre Liebe eine Illusion war.⁴³ Sie bekennt sich zu ihrem Schmerz.

Ich bin ins Zeitalter der Stürze gekommen [...] bis zum nächsten Sturz muß alles geheilt sein, und ich muß diese Zeit in der Gruft zubringen, ich fürchte mich schon vor dem nächsten Sturz, aber ich weiß, da es eine Wahrsagung ist, daß ich dreimal stürzen werde, ehe ich wieder aufstehen kann.⁴⁴

Der Schmerz löst ‚Ent-Täuschung‘ aus, die wiederum zur Erkenntnis und Wahrheit führt, denn „enttäuscht, [...] das heißt, ohne Täuschung“.⁴⁵ Das Bewusstwerden der schmerzlichen Wahrheit ist mit Erinnern, d. h. mit dem Akzeptieren der Zeit, verbunden.

Eines Tages werden wir immer weniger Zeit haben und eines Tages wird es gestern und vorgestern und vor einem Jahr und vor zwei Jahren gewesen sein. Außer gestern wird es auch noch morgen geben, ein Morgen, das ich nicht will, und gestern... O dieses Gestern, jetzt fällt mir auch ein, wie ich Ivan getroffen habe und daß ich vom ersten Augenblick an und die ganze Zeit ..., und ich bin erschrocken, denn nie wollte ich denken, wie es am Anfang war, nie, wie es vor einem Monat war, nie, wie die Zeiten waren, als die Kinder noch fehlten [...] Aber eines Tages werde ich es wissen wollen und von dem Tag an werde ich zurückbleiben und zurückfallen in ein Gestern.⁴⁶

40 Kann-Coomann 1988, S. 81.

41 Vgl. dazu Bachmanns Radio-Essay *Der Mann ohne Eigenschaften* über Robert Musil. In: Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 80-102.

42 Ebd., S. 102.

43 Monika Albrecht und Jutta Kallhof verstehen die Liebesgeschichte als Projektion, „die die Funktion hat, vor der Folie eines vom Ich erfundenen ‚Glücklich mit Ivan‘ das Ausmaß seiner Zerstörung aufzuzeigen.“ Albrecht / Kallhof 1985, S. 93.

44 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 228.

45 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 277.

46 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 150.

Nach dem Scheitern ihrer Liebesutopie versucht sich die weibliche Hauptfigur durch den Schmerz zu definieren, und als ihr Malina auch ihre Verletzbarkeit abspricht, muss sie verschwinden.

Der Weg ist zu nichts gut, er ist da für jeden, es muß ihn aber nicht jeder gehen. Man sollte aber eines Tages hin- und herwechseln können, zwischen dem wiedergefundenen Ich und einem künftigen, das nicht mehr das alte Ich sein kann. Ohne Anstrengung, ohne Krankheit, ohne Bedauern.⁴⁷

Eine Subjektivität, die auf dem Vergessen basiert, muss aufgegeben werden. Das „Ich“ verschwindet in der Wand⁴⁸, in der harten „Grenze zwischen mir und mir“.⁴⁹ Der Tod des Ichs bedeutet eine Chance für Malinas Geschichten, er soll die Geschichten übernehmen, „aus denen die große Geschichte gemacht ist.“⁵⁰ Dies ist allerdings auch eine Täuschung, worauf später noch eingegangen wird.

Rückblickend auf das Gesamtwerk Ingeborg Bachmanns zeichnet sich ab, dass die Utopie⁵¹, in ihren verschiedenen Ausprägungen so wichtig in der Lyrik⁵², im Hörspiel

47 Ebd., S. 308f.

48 Gudrun Kohn-Waechter fasst die Wand als eine Metapher für die Rationalität auf und setzt sie mit Malina gleich: „Daß Malina und Ich-Erzählerin nicht zwei getrennte Personen im Sinn des realistischen Romans sind, sondern zwei Teile eines gespaltenen Ich, ist bekannt [...]. Diese Ich-Spaltung erweist sich als Übergang zu jener Vernichtung des weiblich konnotierten Teils. Malina ist die Wand, von der die Ich-Erzählerin nach der Zerstörung ihres Glaubens an Ivan verschlungen wird.“ Kohn-Waechter 1992, S. 31. Hans Höller sieht wiederum die Wand als „Kondensat der strukturellen Gewalt des Bestehenden“. Die Wand substituiert nicht nur dessen „materielle Faktizität, sondern auch seine Verankerung in der symbolischen Ordnung.“ Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum *Todesarten*-Zyklus. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 232.

49 Das Bild der Wand, welches auch in *Der Fall Franza* eine Schlüsselrolle spielt, ist eine Variation des Bildes der trennenden Grenze, schon aus der Erzählung *Undine* geht bekannt, wo Wasser als Undines Element als „nasse Grenze zwischen mir und mir“ (in: Bachmann 1978, Bd. 2., S. 25) charakterisiert wird.

50 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 332.

51 Einen Überblick über die ältere Utopie-Forschung bietet Kann-Coomann 1988, S. 10ff. Sigrid Weigel fasst die Utopie bei Bachmann nicht als Problemkonstante auf, sondern konstatiert „die unüberbrückbaren Differenzen zwischen der Einbindung etlicher Jugendgedichte und -erzählungen in christliche Auferstehungs- und Erlösungskonzepte und den Momenten eines sprach- und geschichtsphilosophisch begründeten Messianismus, die in der späteren Prosa immer dichter werden.“ Weigel 1999, S. 483f. Patricia Broser erweitert die gängige Ahnenreihe (Wittgenstein, Musil) und deren Utopiekonzepte um Ernst Bloch und dessen ‚Motiv der Hoffnung‘, das „sowohl zu der Voraussetzung als auch zu einem Merkmal [Bachmanns] Poetik wird.“ Broser, Patricia: „ein Wörterbuch für die unverständliche Sprache“ – Ingeborg Bachmanns Gedicht *Das Spiel ist aus*. Literatur für Leser, 27/4. Frankfurt am Main / Bern / New York: Peter Lang 2004, S. 216-226, hier S. 216.

52 Zu den ‚utopischen Gegenentwürfen‘ als Konstante der Bachmannschen Poesie vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Letzte, unveröffentlichte Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 33f. Patricia Broser hat in ihrer Gedichtanalyse „das intentionale Utopieverständnis“ der Autorin überzeugend nachgewiesen: „Jenseits des Sagbaren dient der Dichterin der Mythos als Abbild mystischer Zustände, dies korrespondiert auf kunstvolle Weise mit dem strukturellen Prinzip der doppelten Spiegelung, die die Kunst in der poetologischen Dimension des Gedichtes zwischen mitteilbaren Mythos und unmittelbare Mystik stellt.“ Broser 2004, S. 225f.

Der gute Gott von Manhattan oder gar in *Der Fall Franza*, wo die mystische Verschmelzung des weiblichen und männlichen Prinzips (das Modell Isis-Osiris/Franza-Martin) sogar als Gegenkonzept zu den Todesarten durchscheint, in *Malina* nur noch ansatzweise als transparente Folie zum Ab(g)leiten des Scheiterns des Liebesglücks vorkommt, das für das Gelingen des künstlerischen Vorhabens von fundamentaler Bedeutung war.

Die Autorin selbst wusste um die Unmöglichkeit des literarischen Aufrechterhaltens der Utopie als Gegenbildes der Zerstörung und des Todes, definierte jedoch weiterhin das Programmatische der (unerfüllbaren) Utopie als existenzielle Notwendigkeit ihres Schreibens:

Ich glaube wirklich an etwas, und das nenne ich ‚ein Tag wird kommen‘. Und eines Tages wird es kommen. Ja, wahrscheinlich wird es nicht kommen, denn man hat es uns ja immer zerstört, seit so viel tausend Jahren hat man es immer zerstört. Es wird nicht kommen und trotzdem glaube ich daran. Denn wenn ich nicht mehr daran glauben kann, kann ich auch nicht mehr schreiben.⁵³

3. Vom ‚schönen Buch‘ zum ‚Buch von der Hölle‘

Malina weist nicht nur Züge eines Liebesromans, eines Kriminal- und Schauerromans⁵⁴ auf, es ist auch ein Kunstroman. Laut Hans Höller ist „die Trennung zwischen Kunst und Leben“ ein „erster Riß, der durch das Ich geht“.⁵⁵ Die liebende und leidende Ich-Figur ist zugleich eine Autorin, im Text werden ihre Werke genannt (z. B. ‚Todesarten‘), sie will ein schönes Buch für Ivan schreiben, und letztendlich kann man den ganzen Roman als ihre ‚geistige Autobiographie‘ auffassen. In *Malina* werden darüber hinaus Fragen des zeitgenössischen Literaturdiskurses reflektiert⁵⁶ und verschiedene ästheti-

53 Bachmann 1983, S. 145.

54 Hans Höller betrachtet den ganzen *Todesarten*-Zyklus als „ein Projekt, das, auch in seiner fragmentarischen Ausführung, die vielleicht radikalste Kriminal-Poetik der Moderne darstellt. Mit den grellen Effekten des Schauerromans und den analytischen Elementen des Kriminalromans sollte das vornehme Schweigen gebrochen werden, das sich über die Verbrechen legt. [...] Indem durch die polyphone Kompositionstechnik des Romans nicht nur eine Text-Spur mit der anderen in Beziehung gesetzt wird, sondern auch der eine Fall in den Zitaten anderer Autorinnen und Autoren gespiegelt wird, [...] entsteht ein Netz von Text-Korrespondenzen, wodurch in der Todesart des weiblichen Ich in *Malina* andere Fälle durchscheinen, andere Todesarten in der Welt der Literatur und in der Gesellschaft.“ Höller, Hans: „daß ich schreien werde vor Entsetzen“. Die Kunstwerk-Problematik in *Malina* und ihre Vorgeschichte. In: Stoll, Andrea (Hg.): Ingeborg Bachmanns *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 233-249, hier S. 234.

55 Höller, Hans: Eine Kriminalpoetik der Moderne. *Malina* in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: Götsche / Ohl 1993, S. 81-91, hier S. 82.

56 Hans Höller setzt *Malina* in den Kontext des Literaturdiskurses nach 1968 ein: „Als Ingeborg Bachmann nach 1968, in der politischen Situation einer allgemeinen Infragestellung der Literatur und einer neuen Auseinandersetzung mit der ‚jüngsten Vergangenheit‘, die Arbeit an *Der Fall Franza* abbrach und mit *Malina* einen Beginn des *Todesarten*-Projekts gefunden hatte, entsprach der Selbstmord des weiblichen Ich, der Dichterin, zugunsten von Malina, dem Historiker, oberflächlich durchaus dem damaligen Zeitbewußtsein vom Tod der Kunst.“ Höller, in:

sche Konzepte überprüft.

Die Irritation bei der Lektüre des *Malina*-Romans ist überdies bedingt durch das Spannungsfeld zwischen dem vielfältigen Angebot an literarischen Mustern wie etwa Kriminalroman, Dreiecksge-
schichte, Künstlerroman und deren Desavouierung dadurch, daß die auf der als real gesetzten Hand-
lungsebene erzählte Geschichte immer wieder aufgebrochen wird. Auf diese Weise wird die Auf-
merksamkeit des Lesers auf die den Roman konstituierende gedankliche Konstruktion gelenkt, die
im Wesentlichen die Problematik des Erzählens zwischen Unmittelbarkeit und Distanz umreißt. Die
in der Exposition gestaltete Konfrontation von um zerstörerische Erlebnisse kreisenden Erzählsät-
zen und Malinas apodiktischem Einspruch: „Es stört dich aber eine andre Erinnerung“ (27) deckt die
Aufarbeitung des Zerstörungsprozesses als Motivation des Erzählens auf.⁵⁷

Wie lassen sich die Todesbilder von dieser poetologischen Dimension des Romans her
deuten?

Dass die Vollkommenheit der Liebe eine Täuschung ist, signalisiert schon die Spra-
che der beiden Partner. Deren Fragmentarität ist nicht nur auf die Unzulänglichkeit der
sprachlichen Struktur zur Wiedergabe von Emotionen zurückzuführen; in dieser Frag-
mentarität spiegelt sich vielmehr der Charakter dieser Beziehung und der Hauptkonflikt
des ganzen *Todesarten*-Zyklus, d. h. das Scheitern der Sensibilität und des Anderen
an der bestehenden Ordnung, deren Ausdrucksmittel die Sprache ist. Die Protagonistin
versucht, ihre eigenen Satzgruppen zu bilden – vollkommen scheitert sie an der neuen
Satzgruppe über die Gefühle. Der Unterschied zwischen der Projektion und dem wahren
Charakter der Liebesbeziehung wird auch durch facettenhafte Telefongespräche ausge-
drückt, wodurch Distanz auf einer doppelten Ebene geschaffen wird. Im Unterschied
zur weiblichen Ich-Figur, die dem Namen Ivan sogar eine magische Kraft⁵⁸ zuspricht,
nennt er sie unpersönlich „mein Fräulein“ und betrachtet ihre Beziehung als Spiel. Das
Schachspiel, zu dem Ivan die Ich-Figur zwingt, kann man als Metapher für seine Ein-
stellung zu ihrem Verhältnis betrachten – er nimmt seine Partnerin nicht ernst und be-

Stoll 1992, S. 245. Brita Hermann fasst das Romanende als polemische Auseinandersetzung
mit den poststrukturalistischen Thesen vom ‚Tod des Subjekts‘ und vom ‚Tod des Autors‘: „Der
Text, die ‚Kritzelei‘ des Ich, ‚webt‘ sich zwar offenbar auch ohne Autor weiter, das Subjekt aber
kann als Subjekt ohne Text und außerhalb des Textes nicht existieren. Wenn ein subjektloser
Text entsteht, dann nur als Gewaltakt, nicht als positive oder lustvolle Utopie.“ Hermann, Brita:
Ingeborg Bachmanns *Malina* – Eine Poetik der Kritik. In: Albrecht, Monika / Götttsche, Dirk (Hg.):
„Über die Zeit schreiben“ 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg
Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 49-74, hier S. 69.

57 Albrecht, Monika: Kriminalfälle auf einer Gedankenbühne. Zur motivischen Verklammerung von
Malina und den *Todesarten*-Entwürfen [1988]. In: Koschel / von Weidenbaum 1989, S. 555-568,
hier S. 556.

58 Doris Hildesheim weist, sich dabei auf Walter Benjamin berufend, auf eine sprachphilosophische
Denkrichtung in der Tradition der jüdischen Mystik hin, „die das Konzept einer ‚Schöpferspra-
che‘ vertritt, die dem von der Prinzessin und von der Ich-Figur angestrebten Verständigungs-
medium gleicht. Die menschliche Welt wird als sprachliches Universum gedacht, das durch eine
Schöpfungssprache geschaffen wurde, in der Wort, Name und Erkenntnis noch identisch mit
dem Geschaffenen, Benannten und Erkannten waren.“ Hildesheim 2000, S. 119.

stimmt die Spielregeln.⁵⁹

Am Anfang des Romans wird ein radikaler Anspruch auf die Authentizität der Geschichte, die durch den Umgang mit der Zeit erreicht werden soll, gestellt.

Denn Heute ist ein Wort, das nur Selbstmörder verwenden dürfen, für alle anderen hat es schlechterdings keinen Sinn, ‚heute‘ ist bloß die Bezeichnung eines beliebigen Tages für sie. [...] Nur ich fürchte, es ist ‚heute‘, das für mich zu erregend ist, zu maßlos, zu ergreifend, und in dieser pathologischen Erregung wird bis zum letzten Augenblick für mich ‚heute‘ sein.⁶⁰

Der Anspruch an dauerhafte Authentizität wird auch auf der Erzählebene als unerfüllbar dargestellt – mit der absterbenden Beziehung werden immer wieder schmerzhaft Erinnerungen eingeblendet. Auch der letzte Satz des Romans wurde im Präteritum verfasst. Der Versuch, die genau festgelegte Sprache „mit den Buchstaben, den Silben, den Zeilen, diesen unmenschlichen Fixierungen, den Zeichen, diesen Festlegungen, diesem zum Ausdruck erstarrten Wahn“⁶¹, die gängige Sprache der Macht und Gewalt, durch die Sprache der Liebe zu ersetzen⁶², scheitert, weil die weibliche Ich-Figur enttäuscht wird und den Auslöser und zugleich den Adressaten ihrer schönen Sprache und ihres schönen Buchs verliert. Betrachtet man jedoch den *Malina*-Roman metapoetisch, als ‚geistige Autobiographie‘, wurden die Ansätze einer neuen Sprache und Poetik doch geschaffen – sei es durch die Erzählperspektive der Ich-Figur⁶³, sei es durch die Form⁶⁴ des Romans oder durch seine scheinbar unkomponierte Komposition⁶⁵, durch die der Leser auf der

59 Vgl. Lücke 1993, S. 66f.

60 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 13.

61 Ebd., 93.

62 Das Motiv des Ringens um die neue Sprache, meistens verbunden mit der Hoffnung auf eine neue, bessere Welt, ist zentral für Bachmanns Lyrik, kommt jedoch häufig auch in ihren narrativen Werken vor, etwa in *Der gute Gott von Manhattan*, *Undine geht*, *Ein Schritt nach Gomorra*, *Alles*. Die Vollendung der Sprach-, Liebes- und sozialen Utopie gelingt allerdings nie, da die hierarchische Dichotomie privater und gesellschaftlicher Art, die sich auch in der Sprache manifestiert, nicht aufgehoben werden kann.

63 Gudrun Kohn-Waechter begrüßt die Konstruktion des weiblichen Ich als einmalig: „Die neue Erzählposition hat Ingeborg Bachmann in *Malina* mit der Position des namenlosen weiblichen Ich gefunden, das über sich selbst nachdenkt, wenn es über Malina nachdenkt, ohne aber mit diesem identisch zu sein. Darin lag die Voraussetzung dafür, daß sie die Malina-Position überhaupt reflektieren konnte. Die Schreibposition dieses weiblichen Ich nun, dieses ‚Schattens‘, ist in der Tat einmalig und vollkommen neuartig – nicht nur in der Geschichte des Doppelgänger-Romans, [...] sondern auch in ihrem eigenen Werk.“ Kohn-Waechter 1992, S. 24. Bettina Bannasch betrachtet die Doppelfigur in *Malina*, die „Täter und Opfer in sich vereint“, als eine angebrachte Erzählinstanz für eine unzynische Wiedergabe der bedrückenden Wirklichkeit. Vgl. Bannasch 1997, S. 115.

64 Sabine Grimkowski sieht das Besondere der Erzählstruktur in der Darstellung der Ich-Spaltung: „Wo die Entzweiung des Subjekts in der Form sich spiegelt, bedarf es der thematischen Gestaltung durch das Motiv nicht mehr.“ Grimkowski 1992, S. 145.

65 Laut Sigrid Weigel werden in die Romankomposition „ständige Reflexionen auf Genre-, Diskurs- und Sprachmuster eingeschlossen [...]“. Tatsächlich ist es das Zusammenspiel der präzise gebauten, theoretisch stimmigen Komposition mit einer leidenschaftlichen, poetischen Sprache,

narrativen Ebene die Geschichte des doppelten Scheiterns erfährt. Dies geschieht aufgrund von sich abwechselnden Darstellungsweisen, deren Schwierigkeitsgrad sich von banal anmutender Bekenntnisprosa über Ironisierungen der journalistischen Praktiken, Evokationen des mythischen Erzählens und literarische Psychoanalyse bis zum sprachphilosophischen⁶⁶, surrealistisch-existenziellen Finale steigert.

Das Ringen nach der neuen Sprache hat somit auch eine metapoetische Funktion; es soll nicht nur Kommunikation mit Ivan, sondern auch das schöne Buch für ihn ermöglichen. Die Liebe wird zur Voraussetzung des Schreibens, das für den Geliebten bestimmt ist.

[...] ich pflanze mich fort mit den Worten und ich pflanze auch Ivan fort, ich erzeuge ein neues Geschlecht, aus meiner und Ivans Vereinigung kommt das Gottgewollte in die Welt [...]⁶⁷

Bevor im Kapitel *Der dritte Mann*, in dessen Alpträumen der von der Liebe verdrängte Tod omnipräsent wird, so authentisch wie möglich vom Tod (Mord) berichtet wird, schafft die Sprache auch ein neues Leben. Wie in anderen Werken Bachmanns (außer in der Lyrik in *Der Fall Franza*, *Undine geht*) wird ihr eine magische Kraft verliehen: „mit einer Stimme, die noch nie jemand gehabt hat, mit der Sternstimme, der siderischen Stimme, erzeuge ich den Namen Ivan und seine Allgegenwart.“⁶⁸ Mit der Sprachmagie hängt auch der Anspruch auf das Aufrechterhalten der Geheimnisse und Tabus zusammen, vor allem was die Intimität – auch die der Liebe und des Todes – angeht.⁶⁹

Bleiben wir noch bei der poetologischen Umsetzung der Liebesthematik. Nach dem Scheitern des Liebesglücks scheitert auch der Glaube an das schöne Buch:

Ich war aber so sicher, daß es das schöne Buch gibt und daß ich es finden werde für Ivan. Kein Tag wird kommen, es werden die Menschen niemals, es wird die Poesie niemals und sie werden niemals, die Menschen werden schwarze, finstere Augen haben, von ihren Händen wird die Zerstörung kommen, die Pest wird kommen, es wird diese Pest, von der sie alle befallen sind, sie dahinraffen, bald, es wird das Ende sein.⁷⁰

das die Qualität des Romans vor allem ausmacht.“ Weigel 1999, S. 526f.

66 Die Einbettung des Verschwindens in der Wand in Bachmanns künstlerische Auseinandersetzung mit Ludwig Wittgenstein wurde in der Sekundärliteratur bereits ausführlich bearbeitet – vgl. etwa Sara Lennox: Bachmann und Wittgenstein. In: Koschel / von Weidenbaum 1989, S. 600-621.

67 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 104.

68 Ebd., S. 225.

69 Den metapoetischen Charakter dieser Aufforderung führt Hans Höller aus: „Sexualität und Tod hatte die Ich-Gestalt in *Malina* im Brief an den Präsidenten als wichtigste zu tabuisierende Bereiche gegen die Öffentlichkeit verteidigt. [...] Die Wiederherstellung des Sexual-Tabus [...] korrespondiert mit der Wiederherstellung des Todes-Tabus in *Der Fall Franza*. [...] [Franzas] Wunsch, den Toten ihr magisches Dasein zurückzuerstatten, ihre Schriften zu erhalten, diese ‚Rückgabe‘ und ‚Wiederherstellung‘ läßt sich lesen als symbolische Handlung, die sich mit der Intention des schreibenden Ich, mit dem Sinn des Schreibens selbst trifft.“ Höller 1987, S. 267f.

70 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 303

Diese Erkenntnis ist mit dem Bewusstwerden des Schmerzes verbunden, den Bachmann in ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* als Voraussetzung für die Kunst festgelegt hat.

Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit. Wir sagen sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen, den hellen, wehen, in dem der Schmerz fruchtbar wird: Mir sind die Augen aufgegangen. [...] Und das sollte die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen.⁷¹

Der Schmerz ist für die weibliche Ich-Figur wichtig sowohl in ihrer Liebesbeziehung als auch als Inspiration für ihre Kunst. Die Sehnsucht nach der Liebe und die damit verbundenen Glücksgefühle und die Verzweiflung der Liebesenttäuschung und der damit verbundene Schmerz sind für *Malina* zentral. Sie werden zur Anregung für das schöne Buch, bzw. für das Buch von der Hölle, dessen Ansätze im ‚Traumkapitel‘ zu finden sind. Die weibliche Ich-Figur ist in Folge ihrer schmerzhaften Geschichte zugrunde gegangen. Ihre Geschichten könnte nur Malina übernehmen, der den Abstand halten kann, indem er sie verallgemeinern, zur Vergangenheit machen und erzählen würde.

Der die Erfahrung der (Schmerz-)Geschichte abwehren wollende Einwand, der oft genug gegen das Buch erhoben wurde und der im Gewand des Vorwurfs einherkommt, das Elend werde nur noch vermehrt mit einem Buch, das von ihm spricht, wird von Ivan, dem Geliebten des Ich, im Buch selbst formuliert. Er ermöglicht so dem Ich die Artikulation seines eigenen verzweifelten Wunsches, ein schönes Buch zu schreiben, über dem man vor Freude in die Luft springt – und zugleich in chiffrierter Form die Gründe anzugeben für die Unmöglichkeit seiner Erfüllung. In der ästhetischen Auswicklung der Begründung dessen, warum hier *Todesarten* erzählt werden, kommt die Ambivalenz des Erinnerungsprozesses zur Entfaltung. Dieser bildet für das Ich die einzige Möglichkeit zur Aneignung, um je zur eigenen Geschichte und zur Sprache zu kommen, und ist zugleich ein tödlich bedrohlicher, insofern er das eigene Verhaftetsein in kollektiven Vorgängen und, im Falle jenes Ich, die Zerstörtheit durch diese Vorgänge bloßlegt. Da es ein bereits zerstörtes Ich ist, das sich erinnernd entdeckt, kann es konsequenterweise *nicht allein* zur Sprache kommen und auch nicht die Instanz sein, die die *Todesarten* erzählt. Allein im Gegenüber mit Malina, der seinerseits an der Zerstörung des Ich beteiligt war, wird sichtbar, wie zerstört es ist, und das heißt für den ästhetischen Prozeß, um den es ja geht: als weibliches Ich zum Schweigen verurteilt, unfähig, unabhängig die eigene Stimme zu erheben.⁷²

Viele Bachmann-ForscherInnen deuten in diesem Sinne den Tod der weiblichen Ich-Figur als ein Opfer für die Kunst⁷³ – d. h. für Malinas Geschichten. Da sowohl in *Der Fall*

71 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 275.

72 Schmidt, Tanja: Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus *Simultan* von Ingeborg Bachmann [1986]. In: Koschel / von Weidenbaum 1989, S. 479-502, hier S. 483.

73 Monika Albrecht und Jutta Kallhof verstehen das Romanfinale als abgeschlossene Konstituierung der Erzählfigur: „Hinter Malinas gottähnlichem Blick auf einen Menschen, der diesen ‚erschaut‘ (250), verbirgt sich eine Sichtweise, die der eines auktorialen Erzählers vergleichbar ist, der souverän über seine Figuren verfügt. [...] Das Verschwinden des Ich in der Wand [...] signalisiert den Endpunkt des Transformationsprozesses einer zugrundegelegten Erfahrung in ein literarisches Thema.“ Albrecht / Kallhof 1985, S. 97f. Laut Hans Höller beweisen „Distanz

Franza als auch in *Malina* motivisch das Verstummen der weiblichen Stimme mit dem Verstümmeln der Protagonistin gleichgesetzt wurde, gibt es auch metapoetisch ausgerichtete Lesearten, die die Intention der Romane nicht als Legitimierung des männlichen Monopols in der Kunst deuten⁷⁴; in *Malina* ist eine souveräne weibliche Stimme bereits vorhanden, wie es Gudrun Kohn-Waechter in ihrer strukturellen Analyse bewiesen hat:

Im Roman liege „bereits eine voll ausgebildete und auch reflektierte, sich ihrer selbst bewußte Alternative vor: eine neuartige Schreibweise vom Ort der ‚zerfahrenen‘, ‚verschütteten‘ aus, die trotz des Rekurses auf mythische Elemente und trotz ihrer Renitenz gegen den Rationalismus Malinas nicht irrational ist, sondern in einem sehr präzisen Sinn Ansätze einer anderen Rationalität enthält – einer Rationalität des Widersprechens.“⁷⁵

Malinas Weiterschreiben an der Geschichte der weiblichen Ich-Figur ist einfach nicht möglich; er könnte höchstens wieder nur einen Apokryph, also eine unechte Geschichte, verfassen. Er hat weder für das schöne Buch noch für das Buch von der Hölle Voraussetzungen. Er kann sie auch nicht haben, weil Sensibilität und Subjektivität seine Existenz gefährden würden.

In den Dialogen fast am Ende des *Malina*-Romans scheint die Aufhebung der Gegensätze möglich. Die Rollen sind da verkehrt: die weibliche Ich-Figur fordert Malina auf, sich an die Situationen zu erinnern, in denen sein Leben in Gefahr war, sie spielt mit ihm ‚Todesraten‘.⁷⁶ Falls er sich darauf einlassen würde, müsste er die Subjektivität und Verletzlichkeit als Voraussetzungen zum Schreiben akzeptieren.⁷⁷ Diese Art die Wirklichkeit wahrzunehmen und darzustellen, würde seine Rationalität und Objektivität, also Fundamente seiner Existenz, auslöschen. Deswegen kann er die Ich-Figur weder hei-

von Malina“ sowie „Bilder des Musealen“, dass „das Absterben der Unmittelbarkeit des gegenwärtigen Lebens Voraussetzung der Objektivität des im Kunstwerk aufgehobenen Daseins ist.“ Höller 1987, S. 256. Vgl. dazu auch Bannasch 1997, S. 175.

74 Laut Sigrun D. Leonhard würde es einem Verrat „an der ‚schönen Stimme‘“ gleichkommen, sollte „die grausame Ordnung des Patriarchats“ am Romanende sanktioniert werden. Leonhard, Sigrun D.: Doppelte Spaltung: Zur Problematik des Ich in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: Brokoph-Mauch, Gudrun / Daigger, Annette (Hg.): Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? St. Ingebert: Röhrig Universitätsverlag 1995, S. 142-159, hier S. 153f. Vgl. auch Bail, Gabriele: Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns *Malina*. Göttingen: Edition Herodot 1984, S. 54.

75 Kohn-Waechter 1992, S. 123.

76 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 288ff.

77 Gudrun Kohn-Waechter betrachtet diesen Dialog als Wendepunkt im Roman, als Alternative zur Zerstörung: „Mit dem Musil’schen ‚Möglichkeitssinn‘ gesehen, könnte Malina nun, nachdem er seine destruktive Haltung zu den Erzählungen seines *alter ego* in diesem Dialog für einen Moment aufgegeben und ihre Wahrheit anerkannt hat, die vorhergehenden Erzählungen – das heißt, den ganzen *Malina*-Roman – gleichsam noch einmal von vorne lesen, sich von ihnen irritieren und zur Erinnerung anregen lassen, statt von vornherein ihre Absurdität zu behaupten. Hier bildet sich also für einen Moment eine Alternative zu seiner vernichtenden Kritik an ihren Erzählungen heraus – einer vernichtenden Kritik, die schließlich zu dem ‚Mord‘ an ihr führt.“ Kohn-Waechter 1992, S. 106f.

len, noch ihre Sensibilität übernehmen und ihr Buch weiterschreiben. Er zerknüllt ihre Blätter mit seinen Todesarten und wirft sie ihr ins Gesicht. Nachher redet er ihr zu, sie soll sich aufgeben: „Du wirst dich nicht mehr brauchen. Ich werde dich auch nicht mehr brauchen.“⁷⁸ Er muss (Mit)täter werden; auf der narrativen Ebene des Romans gelingt die Initiation des als weiblich empfundenen Schreibens nicht.

Malinas objektivierende Strukturierung der nächtlichen Traumgedanken zwingt die „pathologisch[e] Erregung“ (Gul, 76) des verstörten Ichs in einen rationalen Diskurs. Die „Ich-Spaltung“ (Gul, 97) in der Erzählfigur führt nun zu einer Spaltung der Erzählweise, die den subjektivierten Sprachgestus des weiblichen Ichs zurücktreten läßt. Malinas Eingreifen in den Prozeß der narrativen Vermittlung nimmt auf der Ebene der Erzählstruktur bereits die endgültige Verdrängung des Weiblichen am Ende des Romans vorweg. Dem Tod des Ich in der Wand gehen unzählige ‚Todesarten‘ in den Träumen voraus. Malinas Selektierung des traumatischen Potentials weiß um die Bedeutung des weiblichen Stimm- und Sprachverlustes als Ursache der Erzähl- und Erinnerungsstörung des Romans.⁷⁹

Das Schreiben der weiblichen Ich-Figur, nachdem ihre Liebe und damit auch ihr Glaube an das schöne Buch gescheitert sind, wird als Töten der Materie⁸⁰, d. h. des Lebens, denn die weibliche Ich-Figur schreibt autobiographisch, dargestellt.⁸¹

Dagmar Kann-Coomann misst dem Bachmannschen ‚Phänomen der Liebe‘ eine zentrale Bedeutung bei und interpretiert den Roman nicht als Konflikt zwischen ‚männ-

78 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 293.

79 Stoll, Andrea: Erinnerung und Schreibprozeß – Zur ästhetischen Relevanz subjektiver und kollektiver Erinnerungsformen im Werk Bachmanns. In: Götsche / Ohl 1993, S. 225-238, hier S. 237f.

80 Eine explizite Gleichsetzung des Schreibens mit dem Töten, diesmal noch in einer Täter (Toni Marek)/Opfer (Fanny Goldmann)-Dichotomie kommt im *Requiem für Fanny Goldmann* vor: „Da hielt sie inne, weil sie auf ihrem Körper etwas schreiben fühlte, sie zog ihr Hemd herauf und versuchte ihren Körper zu sehen, auf dem Schriftzüge entstanden, Stigmen, und sie wußte sofort, daß es sein Name war, der fleckig auf ihrer Haut erschien, brennende Auf- und Abstriche setzte. Unter diesem aufflackernden Namen brachte sie die Zeit zu. [...] Trotzdem kamen die Stunden wieder, mit den Strömen und der Schrift, und sie wußte, sie war Toni Marek jetzt verfallen, mehr, weitaus mehr als zu der Zeit, in der sie ihn gekannt hatte.“ Bachmann, Ingeborg: Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 1. Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte. Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 1995, S. 134f.

81 In diesem Sinne deutet den Tod des Ich, sich auf Roland Barthes stützend, Sigrid Weigel: „Das Verschwinden *dieses* Ich, Stimme des Heterogenen und der Affekte, erscheint damit als Voraussetzung der Erzählung und des Romans und die Gewinnung der überlegenen und überlebenden Figur Malina somit nicht als Ursprung, sondern – in Übereinstimmung mit Roland Barthes' Analyse der Schreibweise des Romans – als Endpunkt einer Bemühung.“ Weigel, Sigrid: Zur Polyphonie des Anderen. Traumatisierung und Begehren in Bachmanns imaginärer Autobiographie. In: Pattillo-Hess, John / Petrasch, Wilhelm (Hg): Ingeborg Bachmann. Die Schwarzkunst der Worte. Wien: Wiener Urania (Schriftenreihe 3) 1993, S. 9-24, hier S. 10. Weigel beruft sich dabei auf Barthes' Auffassung des Schreibens als Töten der Materie: „Der Roman ist ein Tod; er macht aus dem Leben ein Schicksal, aus der Erinnerung einen nützlichen Akt und aus der Dauer eine gelenkte bedeutungsvolle Zeit.“ Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959, S. 45.

lich und weiblich' (mit all seinen Konnotationen), sondern als Widerstreit zwischen der ästhetischen Produktion, für die die Liebe inspirierend ist, und der Unmöglichkeit der Liebe während des Schreibprozesses.⁸² Da die Protagonistin letztendlich nur noch ein Buch über die Hölle schreiben kann, wird ihr das Schreiben zum Verhängnis⁸³ – und dabei war sie bereit, für die Kunst, für ihr schönes Buch (von der Liebe und für die Liebe) auf alles Andere zu verzichten.

Das Motiv der Aufopferung ist in *Malina* nicht neu. Bachmann greift oft in ihren Werken zur Poetik der Krankheit⁸⁴ und des Schmerzes, zu dessen Darstellung sie häufig eine religiöse Metaphorik verwendet, die sich ändert, indem die Autorin allmählich die einfache Täter/Männer-Opfer/Frauen-Polarität verlässt. Franza stellt in *Der Fall Franza* fest, dass Gott ein armes Wesen ist und dass sie in der katholischen Religion keinen Schutz finden kann, in *Requiem für Fanny Goldmann* haben wir es sogar mit blasphemischen Bildern zu tun:

Er hatte aber einen vollen Namen, der Bibelschreiber, der Passionsschilderer, hieß Anton Marek und hatte jetzt Erfolg mit der Schlachtung, mit dem Ölberg und dem Essigschwamm, den sie sich auf die Stirn gepreßt hatte.⁸⁵

In *Malina* werden die religiösen Bilder ambivalent verwendet – einerseits zur Darstellung der Hoffnung der weiblichen Ich-Figur auf Erlösung, andererseits zur Darstellung des Schmerzes:

Ich werde nicht mehr auf Karten vom Mondsee warten, ich werde meine Geduld vergrößern, wenn ich so zusammengetan bleibe mit Ivan, ich kann das nicht mehr abtun von mir, denn es ist, gegen alle Vernunft, mit meinem Körper geschehen, der sich nur noch bewegt in einem ständigen, sanften, schmerzlichen Gekreuzigtsein auf ihn.⁸⁶

Das Scheitern ihres Glaubens an Erlösung durch Ivan vorwegnehmend und registrierend versucht sich die weibliche Ich-Figur als Opfer in einer Variation der Heiligenlegende zu stilisieren.⁸⁷ Sowohl in ihrem Leben als auch in ihrer Kunst brachte ihre Opferbereitschaft jedoch keine Erlösung.

Durch ihre Ermordung ist die radikale Äußerung des – damals noch männlichen – Ich-Erzählers und Malinas ‚Vorfahrens‘ aus der Erzählung *Das dreißigste Jahr* in Bezug auf die Subjektivität: „Abstand, oder ich morde. Haltet Abstand von mir!“⁸⁸ literarisch in Erfüllung gegangen.

82 Vgl. Kann-Coomann 1988, insbesondere S. 18.

83 Vgl. Anmerkung 79.

84 Zur Entwicklung der Bilder der Krankheit im Werk von Ingeborg Bachmann siehe Bannasch 1997, insbesondere S. 86.

85 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 516.

86 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 173.

87 Vgl. Kohn-Waechter 1992, S. 85; S. 100ff. Zu den Anspielungen auf die christliche Eschatologie (Verwundung durch Dornen, Wiederkehr des Erlösers) vgl. ebd., S. 49.

88 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 123.

Versteht man den Unterschied zwischen Ivan und Malina als den zwischen dem Entwurf ästhetischer Erfahrung als Inbegriff gelingenden Existenzvollzugs und ästhetischer Praxis als Verzicht auf Leben, so ist Malinas alleiniges Verbleiben am Ende des Romans Ingeborg Bachmanns pessimistisches Resümee, nach dem schreibend das Leben nicht lebbar ist, dafür aber das Leben ersetzende Schreiben mit dem Tod der emotionalen Fähigkeiten des schreibenden Ich an seine Grenze gerät: Malina zerstört nach dem Verschwinden des Ich ihr Vermächtnis und verwirft den blauen Glaswürfel.⁸⁹

4. Die Gesellschaft als der „allergrößte Mordschauplatz“

Am Begriff des Mordes hinterfragt Ingeborg Bachmann in ihrer Erzählung *Unter Mördern und Irren* Nietzsches Konzept der großen Tat. Sie stellt hier einen Mörder aus Bestimmung dar, der im Krieg nicht töten kann, weil im massiven Sterben der Mord an sich als große, individuelle Tat nicht möglich ist.

Ich war ja ein einfacher Mörder, ich hatte keine Ausrede, und meine Sprache war deutlich, nicht blumig wie die der anderen. ‚Ausradieren‘, ‚aufreiben‘, ‚ausräuchern‘, solche Worte kamen für mich nicht in Frage, sie ekelten mich an, ich konnte das gar nicht aussprechen. Meine Sprache war also deutlich, ich sagte mir: Du mußt und du willst einen Menschen morden. Ja, das wollte ich und schon lange, seit genau einem Jahr fieberte ich danach. Einen Menschen! Ich konnte nicht schießen, das müssen Sie einsehen. Ich weiß nicht, ob ich es Ihnen ganz erklären kann. Die anderen hatten es leicht, sie erledigten ihr Pensum.⁹⁰

Dies erzählt der ‚geborene Mörder‘ bei einer Tafelrunde ‚zivilen Mördern‘, die zehn Jahre nach Kriegsende in einer Gaststätte gemeinsam mit ihren ehemaligen und potenziellen Opfern sitzen und ihre Machtspiele fortsetzen. Schließlich wird der ‚wahre Mörder‘ von den im Nebenraum feiernden Kriegskameraden als Provokateur umgebracht. In der Erzählung *Unter Mördern und Irren*, die man als „fundamentalste und umfassendste Abrechnung mit der österreichischen Restauration nach 1945“ bezeichnen kann⁹¹, schildert die Schriftstellerin offen den fortdauernden Faschismus samt seiner Gewaltretorik und die latente Gewalt im Nachkriegsösterreich.

So sind wir zu einer wichtigen Dimension der Gesellschaftskritik Ingeborg Bachmanns gekommen, auf die noch nicht eingegangen wurde; bis jetzt wurde der tödliche Konflikt im Prosawerk der österreichischen Autorin poetologisch (als Widerstreit von verschiedenen ästhetischen Konzepten oder der ästhetischen Produktion und des Lebens) oder soziologisch (als Krieg der Geschlechter entweder im Rahmen einer Beziehung oder im Rahmen der unterschiedlich konnotierten Ordnung) gedeutet. Bachmann deckt aber auch den politischen Hintergrund dieses Konfliktes auf, indem sie in ihrer

89 Kann-Coomann 1988, S. 99.

90 Bachmann 1978, Bd. 2., S. 183f.

91 Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg / Wien: Residenz 1995, S. 115.

Prosa den latenten Faschismus thematisiert. So nimmt Franza die sadistischen Methoden Jordans, der ein Buch über die psychischen Folgen der Naziverbrechen an gefangenen Frauen verfasst hat, als faschistische wahr. Die weibliche Ich-Figur in *Malina* versucht wiederum verzweifelt, durch ihre Liebesgeschichte die „große Geschichte“ zu verdrängen.⁹² Hans Höller versteht *Malina* als Paradigma für Nachkriegsgeschichte:

Man könnte die *Todesarten*-Romane, besonders die erzählte Innenwelt von *Malina*, als nicht offizielle, ins Unbewusste verdrängte Geschichtsschreibung bezeichnen, als verstörende Wiederkehr der ausgelöschten Geschichte. [...] Mit dem Zeitproblem setzt der ‚Dissens im Erzählverfahren‘ ein, in dem es um nicht weniger als um die Frage nach Zeit und Ort der Erinnerung nach Auschwitz geht.⁹³

Vom brutalen Charakter dieser Geschichte zeugen die Alpträume der Ich-Figur aus dem Zentralkapitel ‚Der dritte Mann‘ (schon die Wahl dieses Filmtitels ist eine Anspielung auf die unmittelbare Nachkriegszeit in Wien, in der Gewalt und Gefahr anhalten), in denen sie von den verdrängten Kriegsbildern eingeholt wird. Einer der ersten Alpträume spielt in der Gaskammer, wohin sie ihr Vater – als Repräsentant des latenten Krieges – gebracht hat. Im ‚Traumkapitel‘ wird die Gewalt im privaten und gesellschaftlichen Leben auf einen Nenner gebracht⁹⁴, der zum Bild des „ewigen Krieges“⁹⁵ führt. In dieser Kriegsmetapher spiegelt sich einerseits die Bedrohung des Ich durch die Gesellschaft, andererseits die Zerspaltung der Ich-Figur wider: „Es ist Krieg. Und du bist der Krieg. Du selber.“⁹⁶

92 Laut Dirk Götsche entwirft das *Todesartenprojekt* eine „kritische Geschichtsschreibung des Alltags, die die erlebte Geschichte seit dem Nationalsozialismus thematisiert, im Inneren der Gesellschaft eine verhängnisvolle Geschichte der Gewalt (der Verletzung, Ausgrenzung und Unterwerfung des Anderen) entdeckt und doch zugleich nach den Spuren einer anderen Moral und einer gelingenden Sozialität sucht, um damit nach der Möglichkeit einer anderen Geschichte zu fragen.“ Götsche, Dirk: Ein „Bild der letzten zwanzig Jahre“. Die Nachkriegszeit als Gegenstand einer kritischen Geschichtsschreibung des gesellschaftlichen Alltags in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): „Über die Zeit schreiben“. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 161-202, hier S. 161.

93 Höller 1999, S. 42; S. 54. Diese Meinung teilt auch Sigrid Weigel: „Wenn auch Bachmann in ihrer Literatur die historischen Ereignisse während des ‚Zweiten Weltkrieges‘ selten explizit thematisiert, so ziehen sich deren Erinnerungsspuren doch nahezu durch ihr gesamtes Werk. [...] Bei der konzeptionellen Arbeit an der Darstellbarkeit einer ambivalenten weiblichen Subjektposition nach 1945, die sich nicht ohne weiteres in den Täter-Opfer-Gegensatz einfügen lässt“, habe sie ein Bild gefunden, „das sich dann in den Träumen des *Malina*-Romans verdichtet: die im Vater-Gefängnis sitzende Tochter, die sich zugleich als Opfer und als Komplizin sieht“. Weigel 1999, S. 496; S. 506.

94 Andrea Stoll fasst die Alpträume als Dokumente „kulturgeschichtlicher Ausgrenzung“ auf: „In den Alpträumsequenzen des zweiten Kapitels erfährt die subjektive Traumatisierung des Ich eine deutliche Kollektivierung. Dabei gibt die leitmotivisch wiederholte Metapher vom „Friedhof der ermordeten Töchter“ einen zentralen Hinweis auf die kulturgeschichtliche Dimension zerstörter weiblicher Identität.“ Stoll 1992, S. 234.

95 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 236.

96 Ebd., S. 185.

Die bestehende Gesellschaft muss auf die Vernichtung der weiblichen Ich-Figur hinarbeiten, weil ihre Sensibilität, genauso wie die Sensibilität Franzas oder Jennifers, ihre Ordnung gefährden würde. Die Liebe der Protagonistinnen wird für die Gesellschaft zum Synonym der Krankheit und muss beseitigt werden. Auch die Hauptfigur des *Malina*-Romans, die sich liebend und schreibend bemüht, zur abendländischen Kultur und Gesellschaft eine Alternative zu schaffen, übernimmt diese Bezeichnung, als sie mit Ivan die anderen mit ihrer Liebe „infizieren“ will. Diese Übernahme der patriarchalischen Diagnose der Liebe als Krankheit zeigt, dass die weibliche Ich-Figur die Machtsprache reflektiert und sich darüber bewusst wird, wie bedrohlich ihre Existenz für jene ist. Sie empfindet wiederum die Gesellschaft als krank und will sie durch die Liebe heilen. Als sie erkennt, dass in der „universellen Prostitution“⁹⁷ um sie herum die große, einmalige Liebe nicht möglich ist, stirbt sie.⁹⁸ Wenn auch das Verschwinden des Ich in der Wand verschieden interpretiert werden kann, sind seine Ursachen in der polarisierenden und auf Hierarchie aufgebauten Gesellschaft zu finden. Ähnlich wie in *Der gute Gott von Manhattan* gefährdet auch in *Malina* die weibliche Hauptfigur durch ihre Liebe und Sensibilität die bestehende Ordnung (die sie allerdings lange akzeptiert hat, da es die Ordnung Malinas war) und muss zum Schweigen gebracht werden. Einige LiteraturwissenschaftlerInnen deuten die Fabel des *Malina*-Romans als Beschreibung einer Krankheit.⁹⁹ Die weibliche Ich-Figur leidet an der Unmöglichkeit der Liebe und an der patriarchalischen Gesellschaft:

[D]ie ganze Einstellung des Mannes einer Frau gegenüber ist krankhaft, obendrein ganz einzigartig krankhaft, so daß man die Männer von ihren Krankheiten gar nie mehr wird befreien können. Von den Frauen könnte man höchstens sagen, daß sie mehr oder weniger gezeichnet sind durch die Ansteckungen, die sie sich zuziehen, durch ein Mitleiden an den Leiden.¹⁰⁰

97 Ebd., S. 274.

98 Doris Hildesheim bezeichnet in ihrer Gegenüberstellung von der *Malina*-Protagonistin und Antigone deren Tod als Folge der Ablösung aus der sozialen Ordnung: „Antigone und die Ich-Figur aus Ingeborg Bachmanns Roman ‚Malina‘ enden beide aus der Gesellschaft ausgeschlossen an Orten, die keine Erinnerung an sie zulassen: Antigone im Felsengrab, die Ich-Figur in einem Wandspalt. Beider Ausschluss aus der Gesellschaft lässt sich als Prozess, als langsamer sozialer Tod beschreiben. Ein Tod, dem keine soziale Re-Integration in Form von Grabreden, Grabsteinen, kollektiver Trauer und Erinnerung folgt. Sowohl Antigone als auch die Ich-Figur befinden sich am Ende – lebendig begraben und jedes sozialen und rechtlichen Status beraubt – als gesellschaftliche ‚Untote‘ in einem Schwebzustand zwischen Leben und Tod, der Liminalität. [...] Die Gesellschaft schickt sie auf den Weg, in den Tod, verweigert ihnen aber die sozialen, rechtlichen und familiären Aspekte der Aufnahme in das Totenreich.“ Hildesheim 2000, S. 33; S. 34.

99 Für Dagmar Kann-Coomann beginnt die Genesung mit Ivan: „Was in der Begegnung mit Ivan beginnt, ist ein Gesundungsprozeß, was endet, ist das Leben als Krankheitsverlauf und die Zeit als Folge unheilvoller und schmerzhafter Erfahrungen.“ Kann-Coomann 1988, S. 72f.

100 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 269.

Gerade diese Krankheit aber und die Nähe des Todes machen sie – im Sinne des in *Malina* überprüften romantisch anmutenden ästhetischen Konzeptes – für die Kunst¹⁰¹ sensibel.

5. Zusammenfassung

Die Beziehung von Eros und Thanatos ist im Gesamtwerk Ingeborg Bachmanns, besonders in *Malina*, vielseitig. Durch die romantische Bereitschaft der weiblichen Figuren, sich für die Liebe aufzuopfern, wird die Stärke der Gefühle dargestellt. Das Tödliche für eine Liebesbeziehung findet Bachmann in der Gesellschaft, die als „der allergrößte Mordschauplatz“¹⁰² dargestellt wird, in der naiven Projektion der Liebe, in der Selbstaufgabe, in der dualistischen Denkweise. Die Beziehung zwischen der Liebe und dem Tod ist ambivalent.¹⁰³ Wenn schon die Sehnsucht nach dem ekstatischen Dauerzustand nicht erfüllt werden kann, soll zumindest der Tod, imaginiert etwa in der Kagan-Legende, einmalig und geheimnisvoll bleiben.

Auch das Schreiben vom Tod wird durch das Schreiben von der Liebe bedingt. Das weibliche Ich kann subjektiv und authentisch nur von der Liebe und vom (Ab)sterben einer Liebesbeziehung schreiben, sei es im schönen Buch, sei es im Buch über die Hölle. *Malina* ist auch ein poetologischer Roman; zunächst wird die Liebe zur Bedingung für die Kunst erklärt, durch die Ent-Täuschung der schreibenden Protagonistin wird dieses utopische Konzept aufgegeben und letztendlich wird das Schreiben als Töten der Materie dargestellt.

Am Motiv des Todes und am Thema der Todesarten werden in *Malina* verschiedene ästhetische und Denkkonzepte überprüft. Das eine ist romantisch – der Tod wird als

101 Zu dieser Schlussfolgerung kommt durch ihre intertextuelle Lesart auch Bettina Bannasch. Sie beruft sich in ihrer Interpretation des Bachmannschen Spätwerks auf das Malina-Motiv bei dem russischen Dichter Ossip Mandelstam und auf die Gleichsetzung von Kunst mit Krankheit beim Arzt und Psychoanalytiker Georg Groddeck, deren Werke die Autorin rezipiert habe: das Malina-Motiv und die Krankheit seien Chiffren für die Kunst. Vgl. Bannasch 1997, S. 181f.

102 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 276.

103 Laut Dagmar Kann-Coomann ist die Nähe des Todes sogar die einzige Voraussetzung für erfüllte Utopie: „Im ‚Furioso des Untergangs‘ begegnen sie [Bachmanns weibliche Figuren, D.P.] der Schönheit und erleben in dieser Begegnung eine Vision gelingenden Existenzvollzugs. Durch Ivan erfährt die Ich-Figur für kurze Zeit die durch die Vorgeschichte verlorene ‚Ganzheit‘ ihrer selbst (74) und Franza findet in Wadi Halfa zu einem mystischen Einverständnis mit der Welt. Beide sterben nicht, ohne die Schönheit und in ihr den Entwurf eines Lebens, wie es hätte sein können, gesehen zu haben. [...] Lange vor Ivan ist die Ich-Figur ihrem ‚Mörder‘ begegnet, so daß sie den Moment des Glücks mit ihm als beinahe schon Zerstörte, Sterbende erlebt. [...] Die Erfahrung des Moments stillstehender Zeit erscheint so als Erfahrung auf der Schwelle zum Tod, als Grenzerfahrung, die tödlichem Mangel folgt.“ Kann-Coomann 1988, S. 95; S. 94.

Kehrseite des Anspruches auf absolute Liebe in Kauf genommen. Im Unterschied zu *Der gute Gott von Manhattan*, in dem Jennifer die Liebe noch absolut setzen konnte, führt in *Malina* das Verlangen nach der Vollkommenheit der Liebe zur Verstümmelung des Lebens und der Kunst. Der weiblichen Ich-Figur wird bewusst, dass ihre Liebe zu Ivan nur eine Projektion war. Sie versucht ihre Opferbereitschaft und damit die Liebe noch in der Kunst, in der Kagan-Legende, zu retten, wobei sie auf die Struktur der Heiligenlegenden zurückgreift. Ähnlich wie der schwarze Fremde in der Kagan-Legende wird Ivan im ‚Heute‘ als Retter und Erlöser apostrophiert; da aber die Kunst der weiblichen Ich-Figur existenziell mit ihrem Leben zusammenhängt, kann die Legende und ihr Opfertod im ‚Heute‘ nicht aufrecht erhalten bleiben. Nach dem Scheitern des Liebesglücks wird die religiöse Todesmetaphorik nur noch zur Darstellung des Schmerzes der weiblichen Hauptfigur oder zur Bloßstellung des tödlichen Patriarchats verwendet. Im Zusammenhang mit dem Motiv der Liebes-, Sprach- und Kunstutopie, die im – oder am – ‚Heute‘ scheitert, wird das Konzept der Utopie als Richtung (im Musilschen Sinne), nicht als erreichtes Ziel geteilt. Zugleich wird durch einige Anspielungen ein altösterreichischer Kulturraum herbeizitiert, etwa mit Franzas Rückkehr in ihr Heimatdorf Galicien und ihrer Hoffnung, dort geheilt zu werden (*Der Fall Franza*), oder mit dem „Ungargassenland“, der Glücksinsel in *Malina*. Solche Beschwörungen des untergegangenen geistigen Reiches weisen den Charakter einer in die Vergangenheit gerichteten Utopie auf, wodurch die Autorin Claudio Magris‘ These von der rückgewandten Utopie als Spezifikum der österreichischen Literatur zu bestätigen scheint.¹⁰⁴ Eine Rettung in der verklärenden ‚Welt von gestern‘ ist jedoch für die Protagonistinnen nicht möglich: Franza kann nach ihrer verhängnisvollen Wiener Zeit mit Jordan nicht mehr das kleine Mädchen von früher sein, das sich zu Hause sicher fühlt, der ursprüngliche Locus amoenus im Ungargassenland verwandelt sich für das weibliche Ich in eine tödliche Falle. Der ‚Habsburger Mythos‘ wird somit von Bachmann zwar überprüft, allerdings weder als Utopierichtung noch als Zugang zur Geschichte geteilt. Jean Améry sieht in seiner *Simultan*-Besprechung die Protagonistinnen Bachmanns in der literarischen Tradition der österreichischen Dekadenz (Hofmannsthal, Schnitzler) bzw. der Poetik des Untergangs (Roth) verankert: „Es ist in Wahrheit ein Totenreich, durch das uns die Autorin führt.“¹⁰⁵ Als mögliches Gegenbild des Untergangs oder des Todes wird dafür die Musilsche Liebesmystik des ‚anderen Zustands‘ in *Der Fall Franza* (als Paradigma der Geschwisterbeziehung) und in *Malina* (als Kagan-Legende) beschworen, wird jedoch aus verschiedenen Gründen (Abbruch der Romanarbeit bzw. Ent-Täuschung der weiblichen Ich-Figur) aufgegeben.

104 Vgl. dazu Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Otto Müller 1996, etwa S. 45; S. 79.

105 Jean Améry: Trotta kehrt zurück. In: Koschel / von Weidenbaum 1989, S. 192-197, hier S. 193.

Der nächste Ansatz im Umgang mit dem Tod im Prosawerk von Ingeborg Bachmann ist gesellschaftskritisch. Die logozentrische Gesellschaft betrachtet eine andere, d. h. weibliche, emotionelle und subjektive, Wahrnehmungsweise und Kreativität als krank und gefährlich und bringt sie zum Schweigen. Dieses Auslöschen der weiblichen Stimme wird als Mord dargestellt. Im Bild der Gesellschaft als ‚allergrößter Mordschauplatz‘ spiegelt sich jedoch nicht nur das private sowie kulturgeschichtliche Scheitern des weiblichen Subjekts wider: die Protagonistinnen gehen am latenten Faschismus sowie an anderen Gewaltstrukturen zugrunde.

Im Topos von Wien als „Nekropolis“¹⁰⁶ und „Totenreich“¹⁰⁷ unterscheidet sich Bachmann nicht von den anderen österreichkritischen AutorenInnen. Der Sprachduktus des Satzes: „Das Krematorium von Wien ist seine geistige Mission.“¹⁰⁸ erinnert an die Radikalität Thomas Bernhards.¹⁰⁹

106 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 98.

107 Ebd., S. 98.

108 Ebd., S. 99.

109 Wendelin Schmidt-Dengler spricht bezüglich der „Wien-Beschimpfung(en)“ Bachmanns und Bernhards von der „Radikalisierung eines literarischen Topos“, den er „das Unbehagen an Wien“ nennt und sowohl historisch, als auch gesellschaftskritisch und poetologisch deutet. Schmidt-Dengler, Wendelin: Wunsch-, Zerr- und Schreckbilder: Wien in der Literatur der siebziger Jahre. In: Literatur und Kritik 197/198 (1985), S. 365-376, hier S. 365; S. 372.